97-84009-3

Fritsch, Gustav

Unsere körperform im Lichte der Modernen

Berlin

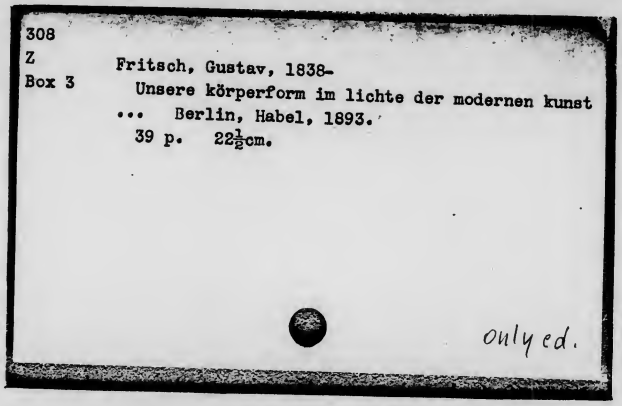
1893

97-84009-3
MASTER NEGATIVE #

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DIVISION

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

ORIGINAL MATERIAL AS FILMED - EXISTING BIBLIOGRAPHIC RECORD



RESTRICTIONS ON USE: Reproductions may not be made without permission from Columbia University Libraries.

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 11:1 IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB

DATE FILMED: 1-17-97 INITIALS: PB.

TRACKING # : MSH 20015

FILMED BY PRESERVATION RESOURCES, BETHLEHEM, PA.

BIBLIOGRAPHIC IRREGULARITIES

MAIN ENTRY: Fritsch, Gustav

Unsere körperform im Lichte der Modernen Kunst

Bibliographic Irregularities in the Original Document:

List all volumes and pages affected; include name of institution if filming borrowed text.

_____Page(s) missing/not available:_____

_____Volume(s) missing/not available:_____

_____Illegible and/or damaged page(s):_____

_____

_____Page(s) or volume(s) misnumbered:_____

_____Bound out of sequence:_____

_____Page(s) or volume(s) filmed from copy borrowed from:_____

_____

X pagination begins with page 1 [3]

_____Other:_____

_____

_____Inserted material:_____

TRACKING#: MSH20015

308
Z
Bd. 3

Unſere Körperform

im Lichte der modernen Kunſt.

Von

Dr. Guſtav Fritſch,

Geh. Med.-Rath und Profeſſor an der Univerſität zu Berlin.

Wie ſchön, o Menſch, mit deinem Palmenzweige
Stehſt du an des Jahrhunderts Neige
In edler ſtolzer Männlichkeit. Schiller.
(Die Künſtler.)

Berlin SW. 1893.

Verlag von Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'ſche Verlagsbuchhandlung).

33. Wilhelm-Straße 33.

Unsere Körperform

im Lichte der modernen Kunst.

Von

Dr. Gustav Fritsch,

Geh. Med.-Rath und Professor an der Universität zu Berlin.

Wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige
Stehst du an des Jahrhunderts Neige
In edler stolzer Männlichkeit. Schiller.
(Die Künstler.)

Berlin SW. 1893.

Verlag von Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung).

33. Wilhelm-Straße 33.

Alle Rechte und namentlich das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen vorbehalten.

15 Sept. 14 MS

In keinem Gebiet unseres menschlichen Daseins drängt sich die sogenannte »moderne« Richtung der Entwickelung in so auffallender, man möchte fast sagen, aufdringlicher Weise hervor als im Gebiet der bildenden Künste, zumal in der Malerei. Angesichts der überschwänglichen Lobpreisungen ihrer Leistungen von Seiten der fanatischen Anhänger, sowie der umstürzlerischen Angriffe auf alles Frühere, fragt man sich unwillkürlich: Was ist denn eigentlich geschehen, um einen solchen Riß zwischen der organischen Entwickelung der Kunst im Laufe von Jahrtausenden und unseren so selbstbewußten »Modernen« zu rechtfertigen? Welche weltbewegende Entdeckung ist von ihnen gemacht worden, unter deren Anwendung anerkannte Leistungen früherer Zeiten plötzlich so verblassen konnten, daß sie als überwundener Standpunkt verächtlich von oben herab angesehen werden?

Die Laien sind von den Künstlern, welche der modernen Richtung folgen, nicht in den Stand gesetzt worden, sich ein Urtheil darüber zu bilden, was diese ihre Kunstrichtung eigentlich erstrebt und wodurch sie ihre Vorgänger aller Zeiten bis hinauf zu den Mumienportraits des Fayum, die vor vielleicht 2000 Jahren angefertigt wurden, so himmelhoch überragt, um ihre Ansprüche auf die erhoffte Alleinherrschaft in der Zukunft zu rechtfertigen.

Anfangs war es die Freilichtmalerei, welche als die alleinseligmachende Malweise gefeiert wurde; die Bilder

sollten aufgehellt werden, ihren düsteren Ton verlieren. Das Kremser Weiß stieg im Preise, die Gegenstände wurden fast durchsichtig auf die Leinewand gewischt, und häufig genug hatten die Maler vor Schatten einen solch ausgesprochenen Ekel, daß sie selbst in dem so verherrlichten Sonnenlicht dieselben keine Schatten werfen ließen.

Dann hieß es wieder, die Bilder sollten durchaus naturwahr sein, es bildete sich aus den Freilichtmalern die Schule der Impressionisten heraus, denen kein Gegenstand frivol oder selbst ekelhaft genug erschien, um ihn zum Vorwurf für ein »Kunstwerk« zu benutzen, wenn nur der D . . . k wirklich recht natürlich wiedergegeben worden war. Nichts was eine heitere und glücklichere Lebensanschauung der alten Kulturvölker unter dem sonnigen Himmel des Südens erdacht, was ihre Phantasie belebt hatte, fand Gnade vor diesen fanatischen Anbetern einer Natur wahrhaftig nicht von Gottes sondern von Künstlers Gnaden. Und jetzt? Man durchwandere doch nur die Säle der Münchener Secession und vertiefe sich in die Werke des berühmten Franz Stuck und weniger berühmter Gesinnungsgenossen, herrscht in denselben nicht die wildeste, leider gleichzeitig nicht selten recht schmutzige Phantasie, welche je den Pinsel eines Malers geführt hat? Oder sind vielleicht die in das Moderne, d. h. ins Schmutzige übersetzten Erynnien hinter der Mauerecke nach dem Leben gezeichnet? Hat Stuck seinen berühmten Lucifer wirklich selbst so warm empfunden und in »heißem Ringen«, wie es gewöhnlich heißt, auf die Leinewand gebracht?

Hatte das Modell, nach dem Heine auf dem Bilde »eine Exekution« betitelt, das Weib in japanischer Tracht zeichnete, wirklich keinen Unterleib? Aehnliche, nicht zu beantwortende Fragen tauchen bei Betrachtung der von den »Modernen« geleisteten Bilder zu Dutzenden in dem unbefangenen Beschauer auf, und es bleibt ihm aus der ganzen schwankenden Erscheinungsweise dieser Klasse von Kunstwerken nur eine Annahme übrig: Es ist allein die frivole Technik der Ausführung, die sogenannte »**Mache**« auf die es ankommt. Vor dieser liegen die Enthusiasten im Staube und bemühen sich aus dem Kunstwerk alles das herauszusehen, was der Künstler nicht gemalt hat, weil es sich zum großen Theil gar nicht malen läßt. Sie riechen den Duft der Mistpfützen auf dem Bilde, sie hören das Sausen des Windes in den verwaschenen Baumwipfeln, das Brüllen des Centauren und schmecken vielleicht auch das Salz in der Suppe bei einer Mahlzeit zweifelhaften Gelichters im Stil von Uhde's.

Diese durch die Anschauung hervorgerufenen höchst sonderbaren Sinneswahrnehmungen sind der beste Beweis, daß der Maler auf dem Bilde für das Sehen wenig genug bietet, und so der Phantasie des andächtigen Verehrers einen möglichst großen Spielraum läßt. Dieses unbestreitbare Verdienst haben ja sogar manche der neuesten Bilder des früher so verdienstvollen Skarbina, z. B. 1440 (Frühe Botschaft), welche lehren, wie weit man es durch eine innige Hingabe an die neue Richtung bringen kann.

Dabei ist der leitende Grundsatz, der unverrückbare Pol, nach dem man steuert, die Redensart: »Es ist gleichgültig, was man malt, wenn man es nur gut malt.« Diese geistreiche Wendung höre ich im Gedanken von dem ganzen Chor der Modernen mit einem: »Sehr richtig!« bekräftigen, während man sich veranlaßt sieht, über die Ausstellungssäle der Herren das bekannte Dichterwort zu setzen: »Beherzigt doch das Dictum: C . . . . . non est pietum.«

Der Gegensatz von »gut« im Sinne derselben ist aber nicht etwa »schlecht«, sondern »conventionell«: das ist das Schlagwort, welches alle nicht aus ihrer Partei hervorgegangenen Leistungen in Grund und Boden schmettert. Der schreckliche Gedanke, der Künstler könne in den Verdacht kommen, etwas »Conventionelles« gemalt zu haben, ist die geheime Triebfeder, welche viele zu zwingen scheint, in peinlicher Grübelei irgend etwas möglichst Absonderliches, noch nie Dage-

wesenes zu malen, z. B. Nirwana, das Nichts, oder ein Stelldichein der Luna mit dem Abendstern auf feuchter Wiese, ein Vexirbild mit einem unmöglichen Schattenspiel verschwommener Figuren betitelt: »Nach Siegfrieds Tode« und Aehnliches mehr.

Diese Angst vor dem Herkömmlichen ist es offenbar, welche die »Mache« in immer wildere, abstoßendere Vortragsweisen drängt, damit der Schöpfer des Kunstwerks mit Ueberzeugungstreue sich sagen kann: »So geklekst, wie ich, hat doch noch keiner!« Und die Anerkennung der Besten fehlt seinen Bestrebungen nicht.

Gewiß, die Anhänger der neuen Kunstoffenbarung sind mit sich völlig einig darüber, daß die Besten der Nation auf ihrer Seite sind, und daß der »alte Zopf«, d. h. Alles, was vor ihnen geschaffen ist, in kürzester Zeit der Rumpelkammer überwiesen werden wird. Mangel an Selbstbewußtsein ist ihr Fehler nie gewesen, und Jeder, der sein Bedenken über die Erzeugnisse ihres »heißen Ringens«, von dem man in den Bildern selbst erstaunlich wenig merkt, zu äußern wagt, wird mit verächtlichem Achselzucken behandelt. Die billige Redensart: »Was versteht denn der Mensch von Kunst, der soll doch über Sachen reden, die er versteht«, liegt ja so nahe; sie deckt vollkommen gegen jeden Widerspruch eines unberufenen Kritikers. Oder der Moderne wirft sich in die Brust und versichert, das Publikum habe sich nach den Künstlern zu richten und nicht umgekehrt; es werde sich schon an die neue Richtung gewöhnen müssen, und was dergleichen Redensarten mehr sind.

Dagegen ist nun zu bemerken, daß es nicht an berufenen Kunstkritikern fehlt, welche die Ausschreitungen der modernen Kunstrichtung scharf genug gekennzeichnet haben, z. B. unser verehrter L. Pietsch, der trotz des bekannten Wohlwollens gegen die Künstler, doch wiederholentlich in aller Ruhe gegen die Unarten der modernen Richtung Front gemacht hat. Aber ich möchte den oben angedeuteten Standpunkt der Künstler überhaupt anfechten, und zwar in doppelter Hinsicht.

Einmal lehrt die Geschichte, daß es nicht so leicht ist einen einzelnen Menschen, noch weniger aber die ganze Menschheit in eine Kunstrichtung hineinzuzwingen; dies kann nur Aussicht auf Erfolg haben, wenn diese bestimmte Richtung mit einer physischen Gewalt ausgestattet ist, welche an erster Stelle auf klarem, zielbewußtem Streben und eiserner Consequenz beruht. Davon hat die vielfach fast krankhafte, unbeständige moderne Richtung der Malerei bisher nichts merken lassen. Bevor sie die Geister erobert hat, wird sie längst wieder eine andere geworden sein. Wo ist in ihr etwas von dem eigensinnigen, unerschütterlichen Vorgehen, wie es beispielsweise Richard Wagner mit seiner Zukunftsmusik durchgeführt hat, der bis zu kleinlichen Aeußerlichkeiten herab alles nach seinem gewaltthätigen Eigenwillen gestaltete? Wer kann denn überhaupt sagen, wie ein Bild der »Modernen« aussieht; ist dafür die Malweise von Gabriel Max, Skarbina, Böcklin, Klinger, v. Uhde oder v. Meckel maßgebend?

Das Gemeinsame wird im Sinne der Partei vermuthlich darin liegen, daß die genannten Herren und die sonst zu ihnen Rechnenden, das, was sie malen »gut malen«, alle Anderen aber nach ihrer Meinung nicht. Jedenfalls machen sie sich, wie man täglich beobachten kann, zum Richter in eigener Sache, indem sie die Kunstkritiker ablehnen als in veralteten Anschauungen befangen, und das Laienpublikum als nicht sachverständig.

Der Mangel an sogenanntem Sachverständniß ist aber kein genügender Grund, um das Urtheil des Gebildeten über ein Produkt der Kunst abzulehnen; denn es giebt kein besseres Kriterium für ein echtes, wahres Kunstwerk, sei es der Malerei, Bildhauerkunst oder Musik, als die zwingende Gewalt des Eindrucks, welche es unweigerlich auf jeden überhaupt Empfänglichen ausübt, der sich seiner Einwirkung hingiebt. Der Kunstverständige ist dazu da, dem Publikum klar zu machen, warum das Kunstwerk so mächtig auf den Beschauer

wirkt, worin die Vorzüge desselben liegen und wie dieselben sich organisch gliedern. Soll es erst vom Sachverständigen erklärt, vom Beschauer in seinen Eigenthümlichkeiten allseitig erwogen, womöglich auswendig gelernt werden, so bekommt es einen didaktischen Charakter, und die didaktische Kunst hat noch immer kläglich Schiffbruch gelitten.

Gelänge es also den Modernen wirklich, das täglich mehr und mehr erbitterte, gebildete Publikum an ihre Schöpfungen endlich zu gewöhnen, so hätten sie ganz gewiß noch immer keinen Enthusiasmus in ihnen wachgerufen, wie ihn jede große Kunstrichtung hervorruft, um sich von ihm zu den Wolken tragen zu lassen.

Aber es giebt noch eine andere Erwägung, welche dazu führt, die Ueberhebung der Modernen über das Urtheil der Beschauer abzulehnen. Man darf nämlich fragen: In welchen Gebieten oder bis zu welcher Grenze sind denn die Herren Künstler berechtigt, sich als vereidigte Sachverständige hinzustellen? Dabei denke ich nicht an das ungemein schwankende Urtheil, was Künstler notorisch über die Leistungen Anderer bewiesen haben, nicht an die gleichfalls notorische Unsicherheit in der Beurtheilung eigener Leistungen, sondern ganz allgemein an die Voraussetzung, daß Jemand dasjenige als Sachverständiger zu beurtheilen vermag, womit er sich lange und eingehend beschäftigt hat, im Gegensatz zu demjenigen, der sich nur einer flüchtigen Beschäftigung mit dem Gegenstande rühmen kann.

In diesem Sinne sind es offenbar die Künstler selbst, denen der Vorwurf des nicht sachgemäßen Urtheils zu machen ist, wenn sie in Fragen der Physik, der Physiologie oder morphologischen Anatomie bei der Herstellung ihrer Kunstwerke Sünden begehen, die sie als flüchtige Empiriker den wirklichen Fachleuten, also den besser Unterrichteten gegenüber vertreten wollen.

Es ist eine Sünde gegen das Einmaleins der Physik,

durch massenhafte Ausbreitung heller Pigmente Lichtwirkung erzeugen zu wollen, da alle Pigmente Licht verschlucken und die Lichtwirkung des Bildes nur als optische Täuschung durch Contrastwirkung möglich wird, so lange nicht mit phosphoresfirenden Farben gemalt wird, was ich den Modernen hiermit empfehlen möchte.

Ebenso ist es eine Sünde gegen die Optik, wenn man in ein Bild, das sich durch Naturwahrheit auszeichnen soll, hineinmalt, was das Auge nicht mit einem Blick zu erfassen vermag; dahin gehört z. B. der mit Ehrenvoller Anerkennung ausgezeichnete schmutzige Malerjunge auf der Bank im Park auf der vorigen Ausstellung, über dem als dem eigentlichen Gegenstand der Aufmerksamkeit der Park sich nach oben zu einem so hohen Horizont aufwärts erstreckte, daß man das Bild ein senkrechtes Parkpanorama nennen konnte.

Als einen Verstoß gegen die Lehren der Physilologie muß man es bezeichnen, wenn Liljefors ein auffliegendes Rebhuhn malt, als wenn die Flügel des Thieres nicht auf und nieder gingen, sondern sich wie Windmühlenflügel im Kreise drehten. Sagt der Maler, er sieht es so, so muß er sich von der Physiologie belehren lassen, daß er befangen beobachtet hat; denn das langsam empfindende menschliche Auge sieht bei derartigen Bewegungen mit wechselnder Bewegungsrichtung die Ruhepunkte während der Umkehr, nicht die dazwischen liegenden schnell wechselnden Phasen; selbst die viel empfindlichere photographische Platte hebt die Ruhepunkte heraus und unterdrückt die Uebergänge, wenn nicht ungewöhnlich kurze Belichtung angewendet wird. Der Maler hat in diesem Falle also schnell drehende Flügel, aber keine auf und nieder gehende Rebhuhnflügel gemalt und so keineswegs den natürlichen Eindruck wiedergegeben, sondern einen falschen. Dies darf der Physiologe mit positiver Sicherheit als Sachverständiger dem Künstler gegenüber behaupten.

Solche Beispiele ließen sich in großer Zahl beibringen,

die vorstehenden mögen genügen, um darauf hinzuweisen, daß in der That auf mannigfachen Gebieten Sachverständige vorhanden sind, die berechtigten Einspruch gegen die von den Modernen beliebten Zerrbilder der Natur erheben dürfen. Ich leugne nicht, daß darunter mich am meisten diejenigen gegen die moderne Kunstrichtung erbittern, welche sich an der menschlichen Gestalt versündigen; als Anatom vom Fach, welcher sich über dreißig Jahre mit vergleichenden Studien der Gestaltung des menschlichen Körpers beschäftigt hat, erhebe ich Widerspruch gegen die von verschiedenen gepriesenen Künstlern der modernen Richtung beliebte Verunstaltung der menschlichen Gestalt und muß mich dazu als Sachverständiger berechtigt halten.

Die eingehende Beweisführung für letztere Behauptung, welche ich mir in diesen Zeilen zur Aufgabe stellte, unterliegt aus naheliegenden Gründen erheblichen Schwierigkeiten. Wenn auch der Kenner der menschlichen Gestalt in den Bildern begangene Ausschreitungen als solche zu bezeichnen und dies mit voller Ueberzeugung persönlich zu vertreten vermag, so ist es doch natürlich ungemein schwer, diese Ueberzeugung auf den Unkundigen zu übertragen. Es ergiebt sich beim einfachen Versuch, daß wir leider in weitesten Kreisen gar nicht wissen, wie wir eigentlich aussehen.

Der so außerordentlich wünschenswerthen Beseitigung der Unkenntniß normaler menschlicher Körperformen steht die Tyrannei der Sitte, der Mode, der Polizei und, last not least, der modernen Kunstrichtung entgegen. Was in dieser Richtung die herrschende Sitte und ihre Hüterin, die Polizei, ja allerdings unvermeidlich verschuldete, wurde früher durch die Bildhauerkunst und Malerei theilweise wieder ausgeglichen und das gebildetete Publikum, was diesen Namen wirklich verdient, war der Kunst dafür zu großem Dank verpflichtet.

Während jetzt die Bildhauerkunst in Deutschland unter

anerkannter Führung Berliner Bildhauer fortfährt sich dieses große Verdienst um die Menschheit zu erwerben, bestrebt sich die moderne Malerei die Anschauungen über den Körperbau des Menschen in das Scheußliche zu verkehren. Die dadurch entstehende Unsicherheit über den normalen Körperbau ist eine schwere Schädigung des Menschengeschlechtes und muß vor allen Dingen auch vom hygienischen Standpunkt aus bekämpft werden.

Die letztgenannte Seite der Frage verdient so sorgfältige Würdigung, daß ich es mir hier versagen muß, darauf näher einzugehen um an anderer Stelle darauf zurückzukommen. Ich wollte sie nur angedeutet haben, um behaupten zu können, daß es gewiß außerordentlich nützlich und anerkennenswerth ist, wenn die Polizei thunlichste Nachsicht in Betreff von Schaustellungen übt, welche im Stande sind, das Publikum über diesen hochwichtigen Gegenstand aufzuklären, sofern der öffentliche Anstand gewahrt wird.

Die Verunstaltungen des menschlichen Körpers, gleichzeitig mit erheblichen Schädigungen der Gesundheit verbunden, wie das Schnüren, das Einzwängen der Füße in ungeeignetes Schuhwerk, fehlerhafte Körperhaltung und Aehnliches sind nicht wirksam zu bekämpfen, so lange die Menge glaubt, dadurch ihre Schönheit zu fördern. Ist es doch bereits so weit gekommen, daß Kunstkritiker den Ausspruch wagen, die Venus von Milo sei überhaupt nicht mehr unser weibliches Schönheitsideal, das Schnüren müsse die natürlichen Formen verbessern.

Ich habe bisher ausdrücklich vermieden, den Ausdruck »schön« zu benutzen, da bekanntlich dieser Ausdruck gerade den fortgeschrittenen Modernen ein besonderer Greuel ist, welche nicht oft genug betonen können, daß die Kunst keineswegs dazu da ist, das Schöne zur Anschauung zu bringen. Bei Erwähnung »des schönen Geschlechtes« schien mir allerdings der Ausdruck unvermeidlich, im Uebrigen kann man die Erwä-

gungen, um die es sich handelt, sehr wohl anstellen, ohne den Begriff des Schönen dabei in Betracht zu ziehen.

Es wird dem Anatomen genügen, wenn er normalen Verhältnissen begegnet und das hervorragend Häßliche nur da verwerthet findet, wo sich ein bestimmter Zweck damit verbindet. Der gebildete Laie wird in den meisten Fällen zweifellos normale Verhältnisse mit dem Ausdruck »schön« belegen, und auch das Häßliche da nicht von der Hand weisen, wo es zum Ausdruck eines künstlerischen Gedankens hingehört, aber sich nicht in frecher Aufdringlichkeit als Selbstzweck darstellt.

Das Letztere ist aber nach dem Eindruck, den sie hervorrufen, leider bei vielen Bildern der in Rede stehenden Kunstrichtung thatsächlich der Fall, und es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß häufig die Maler sich an der Natur wider besseres Wissen und Können versündigt haben.

Der menschliche Körper ist ja unleugbar »conventionell«, seine Erscheinungsweise seit Jahrtausenden im Ganzen betrachtet, zum großen Leidwesen der Modernen dieselbe geblieben, die Vorführung seiner normalen Gestaltung ist daher in ihren Augen offenbar etwas Oedes, so daß gähnende Langweile jeden solchen Versuch begleitet.

Während die meisten Bildhauer, auch die modernen, in andächtiger Verehrung die bewunderungswürdige Harmonie im Canon der menschlichen Gestalt zu erfassen und darzustellen suchen, müssen die Maler der bewußten Richtung in dies langweilige Thema Verbesserungen nach ihrem Geschmack anbringen; dadurch scheint es ihnen erst des »conventionellen« Charakters entkleidet und werth ein Kunstwerk genannt zu werden.

Diese Bemerkungen könnten in ihrer allgemeinen Fassung auch bei Gleichgesinnten Anstoß erregen, darum möchte ich alsbald versichern, daß es mir keineswegs in den Sinn kommt, Alles über einen Kamm scheeren zu wollen, aber bei dem

durchaus schwankenden Bilde, welches die moderne Malerschule hervorruft, ist es kaum möglich allgemeine Betrachtungen zu machen, ohne hier und da einen Einzelnen unbeabsichtigt zu treffen.

Wer kann es verstehen, daß die Schule beispielsweise einen Gabriel Max in ihren Reihen führt, zu dessen Malweise alle Gebildeten in Bewunderung aufschauen, gleichviel was der Gegenstand seiner Bilder ist. Wie vermeidet dieser allgemein gefeierte Maler den Vorwurf des Conventionellen von Seiten seiner »Freunde«, da er jedem Gebildeten so verständlich malt, wie Jahrhunderte vor ihm auch gemalt wurde, nur daß er es wohl noch besser versteht als die meisten Collegen vor ihm? Ob er eine menschliche Figur malt, ein Hündchen oder eine Gruppe Affen, es ist Alles gleich vollendet in Feinheit der Zeichnung, des Colorits und der Lichtwirkung. Ihm scheint es also keine Verunglimpfung der Kunst zu sein, dem Idealen Ausdruck zu geben. Wenn nun verschiedene seiner angeblichen Gesinnungsgenossen die menschliche Gestalt in absolut entgegengesetzter Weise behandeln oder besser gesagt, mißhandeln, so fragt man sich unwillkürlich: Was zwingt sie denn eigentlich zu solcher Versündigung an der Natur? Warum lassen sie dieses Motiv, wenn sie schon dafür keine Andacht haben, nicht einfach ungeschoren und begnügen sich mit ihren gepatzten Himmeln und spinatgrünen Wiesen?

Wenn man nach einer Antwort auf diese Frage sucht, wird man unwillkürlich auf Zola's Roman, L'œuvre, hingelenkt, in welchem der Maler Lantier ebenfalls, gleichviel ob er eine Waldlandschaft, eine Ansicht von Paris oder sonst etwas malt, unweigerlich eine nackte, weibliche Figur im Vordergrunde anbringen muß. Wie Zola selbst sich die Sache denkt, kann dem nicht zweifelhaft bleiben, welcher den Hauptgedanken des Autors, der sich wie ein rother Faden durch die ganze tragische Leidensgeschichte der Familie Rougon-Macquart hindurchzieht und im Docteur Pascal resumirt wird, sicher er-

faßt hat. Es ist der in der Familie wirksame und durch Vererbung in mannigfachen Formen weiter getragene, geistige Defekt, welcher auch in dem Maler mächtig ist und anfänglich als fixe Idee erscheinend, ihn schließlich in wirklichem Wahnsinn endigen läßt.

Wie mir scheint hat darin der geniale französische Autor auf eine feine Weise die ihm in die Schuhe geschobene Vaterschaft der Schule der Impressionisten bescheidentlich abgelehnt, obgleich er aus Klugheit vermeidet aus seinem beschaulichen, unparteiischen Standpunkt herauszutreten.

In dieser unmotivirten Verwerthung der menschlichen Gestalt ist der vielgepriesene Harrison offenbar der wahre, unverkennbare Lantier redivivus; d. h. ich bin überzeugt, daß im Sinne Zola's Lantier den weiblichen Körper wenigstens Anfangs doch mit mehr Andacht und Achtung vor der Form gemalt hat, als Harrison. Als jener sich schließlich vor seinem unvollendeten Werke erhängte, da hat er allerdings wohl auch an grotesker Farbengebung Aehnliches geleistet als Harrison an seinem nackten Kerl, der vermuthlich ins Wasser springen will.

Wohl in Betreff keines der hier in Frage kommenden Maler dürften die Meinungen so heftig aufeinanderplatzen als gerade über Harrison. Ein sehr bekannter, mir befreundeter Maler erklärte diese »Studien« überhaupt für die einzige nennenswerthe Leistung auf der ganzen Ausstellung, ein Ausspruch, der mir von dieser Seite höchst schwerwiegend erschien, wenn ich ihn auch nicht als berechtigt anerkennen konnte. Ein anderer Maler erklärte, sie seien nicht mit einer ehrenvollen Anerkennung, sondern mit einer goldenen Medaille auszuzeichnen gewesen. Solche Aussprüche beweisen nur, wie die Malweise der betreffenden Schule sich leider nach Art einer epidemischen Krankheit unter den Künstlern mehr und mehr ausbreitet, und sie zwingen alle Unabhängigen um so dringender zur Abwehr heraus. Dabei möchte ich nicht unterlassen, auf eine andere

untergeordnetere Epidemie hinzuweisen, welche ebenfalls leider auf der letzten Ausstellung an Ausbreitung gewonnen hatte und als eine Art Fleckfieber, das Sonnenfleckfieber, bezeichnet werden könnte. Fast in jedem Saale zeigten sich die Figuren auf einem oder mehreren Bildern damit behaftet, mochten es Menschen, Schweine oder sonstige Ungethüme sein; ihre so schon buntscheckige Haut wurde durch diese Affection keineswegs verschönert, während alle etwa sonst vorhandene, feinere anatomische Zeichnung in den grellen Farbenklexsen unterging. Früher wäre man ungebildet genug gewesen, solche muthwillig gewählte unruhige Beleuchtung als Effekthascherei zu bezeichnen, darüber denkt man jetzt in Künstlerkreisen aber offenbar durchaus anders.

Ist die Rundung der Formen, das Spiel der Muskeln auf so entstellten Leibern nicht wohl zu unterscheiden, so bliebe noch der Umriß übrig, um zu sehen, wie sich der Maler mit der menschlichen Gestalt abgefunden hat. An einen reinen, klaren Umriß ist nun aber schon gar nicht zu denken, ein solcher gilt heutigen Tages als unvereinbar mit der künstlerischen Wirkung eines Bildes, während eine Bildhauerarbeit trotz aller hier unvermeidlichen Bestimmtheit der Umrisse doch gewiß auch als Kunstwerk auf den Beschauer wirkt. Werden die Umrisse aber nur ganz verwaschen angedeutet, so müßte das wenigstens so geschehen, daß die normale Körperform in den verschwommenen Farbenklexsen ohne Schwierigkeiten untergebracht werden könnte. Dies ist aber bei vielen dieser Bilder auch nicht der Fall; es hat z. B. Harrison's Badender derartig spitz nach oben vorragende Schultern, daß man sie als Garderobenhalter verwerthen könnte.

Die als Pendant gemalte »Studie« desselben Malers zeigt einen zusammengerollten Kautschukmenschen, vermuthlich weiblichen Geschlechtes, der seine Uebungen auch besser im Zimmer als auf der feuchten Wiese ausgeführt hätte. Wäre der weibliche Körper nicht so schauderhaft zusammengestrichen, möchte

man mit Sicherheit sagen, die Studie sei frei nach Lantier gearbeitet. Als einziges deutlicher hervortretendes anatomisches Merkmal findet sich daran eine tief dunkel gehaltene häßliche Falte unter dem Rande der rechten Rippen, die bei einem Kautschuckmenschen allerdings nicht verwundern kann, bei einem behaglich Daliegenden aber keineswegs so ausgeprägt ist.

Die dritte »Studie« ist den beiden erwähnten durchaus ebenbürtig. Der glücklich erhaschte Effekt eines im Wasser gespiegelten, im Bilde aber sonst nicht sichtbaren röthlichen Himmels wird schmackhafter gemacht durch zwei weibliche nackte Gestalten, deren Erscheinen und Thun räthselhaft bleibt. Die im allgemeinen correct gezeichnete, matt getönte Gestalt im Vordergrunde, hält sich anscheinend an Weidenbäumen des Ufers, welche nach der Perspective zu urtheilen etwa zehn Schritt von ihr entfernt sind, immerhin eine respectable Leistung, die andere im Hintergrunde soll wohl ein Boot rudern. Sie ist so flüchtig auf die Leinewand gesetzt, daß der Maler sich nicht gescheut hat, fingerbreite weiße Lichter des Wasserspiegels durch sie hindurchzustreichen.

Deutlicher konnte wohl der Maler seine Nichtachtung dieser gleichwohl unvermeidlich angebrachten Staffage nicht ausdrücken, als indem er die Figur durchsichtig als Gespenst am hellen Tage herumspuken ließ. Eine derartige Malerei mag sehr genial sein, aber sie erbittert einen ernsten Beschauer, der von einer prämiirten Leistung doch erwartet, daß sie wenigstens fertig gestellt sei.

Ein anderer weit berühmter Heros der Modernen, den sie auf den Schild erhoben haben, ist Max Klinger, vor dessen anerkanntem Talent sie sich ehrfurchtsvoll verneigen. Sehe ich wie auch er die menschliche Gestalt mißhandelt, so bedauere ich, daß er von seinem Talent keinen besseren Gebrauch macht.

Als in Zola's »L'œuvre« Lantier und Genossen einen befreundeten Bildhauer bei der Ausführung einer »Bacchan-

tin« treffen, sind sie entsetzt, da ein solches Wesen ja überhaupt nicht existire, und die Bacchantin wird schleunigst in eine »Winzerin« umgetauft. Ihre heutigen Nachfolger sind in diesem Punkte nicht mehr so bedenklich, und der Katalog der letzten Ausstellung meldet uns von Max Klingers Hand das Bild einer »Nymphe«, die in der Naturgeschichte ja auch nicht vorkommt. Allerdings handelt es sich im vorliegenden Fall wohl nicht um eine Quellnymphe, sondern nach der Massigkeit der aufgeschwemmten Formen zu urtheilen, war das Modell vermuthlich eine Biernymphe. Dieselbe liegt auf einer bläulich angestrichenen, festen Unterlage, gegen welche der schwere Unterleib stark herunter sinkt; eine eigenthümliche wellige Zeichnung dieser Unterlage soll wohl wie bei den ägyptischen Hieroglyphen die bekannten geschlängelten Linien Wasser andeuten: Wer aber die stumpfe, bläuliche Fläche mit gutem Gewissen für Wasser zu halten vermag, der — bezahlt einen Thaler.

Diese Figur giebt zugleich ein Beispiel für die schwer verständliche Vorliebe des Malers, unschöne Falten am Körper des Menschen anzubringen, wo es irgend angängig erscheint; dadurch soll vermuthlich das »Conventionelle« aus der menschlichen Gestalt vertrieben werden. So hat die in Rede stehende Biernymphe zwei sehr häßliche Längsfalten auf der Vorderseite des Rumpfes, die sich von der Nabelgegend zwischen die kantigen Brüste hinaufziehen. Es wäre hier nun der Ort an der Hand entsprechend aufgenommener Photographieen den Beweis zu liefern, daß in der That, ohne in die Mythologie zurückzugreifen, sehr wohl noch Gestalten in Fleisch und Blut zwischen uns herumlaufen, die auf die Bezeichnung einer »Nymphe« eher Anspruch erheben dürfen. Das Material für solchen Beweis ist in meinen Händen, und es wäre aus mancherlei Gründen dringend angezeigt, derartige Beweisstücke weiteren Kreisen zugänglich zu machen, um dem drohenden Verfall des Geschmackes entgegen zu arbeiten.

Leider muß die Ausführung aus mancherlei Gründen zunächst ein frommer Wunsch bleiben; die schwerwiegendsten darunter sind einmal die Schwierigkeit und großen Kosten der technischen Wiedergabe solcher Bilder in genügend vollkommener Ausführung, um die feineren anatomischen Einzelheiten noch daran nachweisen zu können; ferner steht in vielen Fällen eine gebotene Rücksicht auf die Modelle einer allgemeinen Verbreitung oft gerade der normalsten Figuren hindernd im Wege. Alsdann ist gar nicht gesagt, daß die Vorlagen dem großen Publikum gegenüber als beweisend anerkannt werden würden, eben weil die Kenntniß unserer normalen Körperform noch so wenig verbreitet ist, und Viele thatsächlich zu glauben scheinen, die Menschen seien normaler Weise etwa so gebaut, wie das »Journal amusant« seine Cocotten zu zeichnen pflegt. Die Maler wiederum würden sich nicht nur hinter dieser allgemeinen Unkenntniß der Leute verschanzen können, sondern sie würden auch den naheliegenden Einwand erheben, ihre Modelle seien nun einmal so gebaut gewesen, andere Modelle gingen sie nichts an.

Der Streit dreht sich aber gerade darum, daß sehr wohl die ungeeignete Auswahl der Modelle beanstandet werden darf, und privatim bin ich dem objectiv urtheilenden Künstler gegenüber gern bereit, den Beweis für meine Behauptungen anzutreten, in diesen Zeilen muß ich mich zu meinem Bedauern auf dies Anerbieten beschränken.

Es wird sich wohl auch die Form finden lassen an anderer Stelle größeren Kreisen gegenüber das hier Versäumte nachzuholen; einschlägiges Material ist übrigens bekanntlich den Malern selbst viel leichter zugänglich als gewöhnlichen Sterblichen, es wird also nur auf den guten Willen derselben ankommen, sich passendere Modelle an Stelle der monströsen zu wählen.

Ein anderes Bild der Ausstellung von der Hand Klingers unter der Bezeichnung »die blaue Stunde« ist für die ganze

Richtung außerordentlich charakteristisch. Niemand wird wagen zu behaupten, daß es »conventionell« sei, und da man außerdem mit bestem Gewissen überzeugt sein darf, daß vermuthlich keiner der ungezählten Beschauer den Sinn des Bildes verstanden hat, so ist der Triumph des Malers ein unbestreitbar großer. Es hieße diesen Triumph verkleinern, wollte man sich in unfruchtbaren Erklärungsversuchen ergehen, hier ist nur zu erörtern, wie der Maler dabei die menschlichen Gestalten behandelt hat. Zwei davon kommen nicht in Betracht, da ihre Stellung sie zu wenig übersichtlich macht, aber eine gerade aufgerichtete weibliche Person tritt um so mehr hervor. Sie ist in einer Weise dargestellt, daß sie sogar die milde Denkweise unseres verehrten L. P. in gährend Drachengift verwandelt hat; seine Entrüstung sollte jeder Unparteiische als vollkommen berechtigt anerkennen, zumal das Widerliche der Darstellung von Seiten des Künstlers offenbar vollkommen absichtlich hineingebracht wurde. Das zu Grunde liegende Modell, vermuthlich dasselbe, welches auch bei der »Nymphe« in Verwendung kam, zeigte in der gewählten Stellung kaum so viel Unschönes, als der Maler anzubringen für gut befunden hat. Beispielsweise zieht sich am Rumpf der Person von der Darmbeinspitze zum Schamberg ein breiter, von ziemlich ausgeprägten Falten eingefaßter Wulst, den der Anatom am normalen Körper nicht kennt und als eine freie Erfindung des Künstlers zur Verbesserung der weiblichen Gestalt betrachten muß; auch der Schenkelansatz wölbt sich gegen diesen Wulst wieder in auffallender Weise hervor.

Ueber die linke Brust zieht sich etwas unterhalb der Warze ein dunkel braunrother Streifen, einen Kreisbogen darstellend, der dem Beschauer unverständlich bleibt; dasselbe gilt von dem grünen Ton des ganzen Unterleibes; von L. Pietsch wurde er mit der häufig auftretenden Verfärbung der Anatomieleichen verglichen, welchen Vergleich ich aus langjähriger Erfahrung als durchaus zutreffend bezeichnen kann. Einen be-

merkenswerthen Beweis von Ueberzeugungstreue lieferte der Maler meines Erachtens dadurch, daß er es wagte, das bezeichnete Bild nach photographischer Aufnahme im illustrirten Katalog (S. 100) wiederzugeben.

In der That kann ja die photographische Aufnahme wegen bekannter Unvollkommenheit der Wiedergabe verschiedener Helligkeitswerthe auf der empfindlichen Platte in Allem was Ton und Lichtwirkung anlangt, nicht gegen ein Bild ins Feld geführt werden; wohl aber giebt sie ein unerbittliches Kriterium für die Correctheit und Schärfe der Zeichnung. Man darf auch behaupten, zumal wenn sogenannte farbenempfindliche Platten in Anwendung kamen, daß eine glückliche Wiedergabe eines Oelbildes durch Photographie dafür spricht, daß es in Natura dem menschlichen Auge ebenfalls einen angenehmen und verständlichen Eindruck machen wird, wenn sich der Satz auch nicht umkehren läßt.

Die Wiedergabe von Klingers blauer Stunde zeigt durch den bekannten Mangel der Photographie die vom Feuer hell erleuchtete Körperseite als die dunklere, während der bläuliche Halbschatten der anderen hell dagegen wirkt; der dunkle Streifen über die Brust, wie ein ähnlicher nach der Achselhöhle hinaufziehender, wurde von der Photographie in entsetzlicher Treue wiedergegeben.

Ein großer Theil der vielen Verehrer Klingers mag die Oelbilder weniger leiden als seine Radirungen, wo also beim Wegfall der Farbengebung Lichtwirkung und Zeichnung besonders zur Geltung kommen. Von derartigen Kunstleistungen war auf der Ausstellung ein sehr gerühmtes Blatt vom Künstler als »Elend« (An. III 2365) bezeichnet; man sieht darauf eine nackte, männliche Gestalt, ausgestattet mit einer Muskulatur, welche an der unteren Körperhälfte jedem Athleten zum Stolz gereichen könnte. Die in die Höhe gestreckten Arme zeigen sich ebenfalls ziemlich muskulös, es ziehen sich aber einzelne im Verhältniß etwa daumendicke Längswülste an denselben

entlang, an welchen sich das Licht in grellem Kontraste fängt. Wo der Künstler diese höchst eigenthümliche Form des Elendes *nach dem Leben* studirt hat, wäre interessant von ihm zu erfahren. Obgleich ich in Krankenhäusern, auf der Anatomie und in der Wildniß viel menschliches Elend in seiner Nacktheit gesehen habe, ist mir eine solche Form desselben nicht vorgekommen.

Es handelt sich vermuthlich auch in diesem Falle nur um einen Verlegenheitsnamen für das Blatt, der wahre Grund für die gewählte Entstellung der menschlichen Bildung lag offenbar nur in der Sucht, die beliebten Falten anzubringen und den Lichteffekt an denselben zu erhaschen. Die Enthusiasten predigen uns vor, derartige Dinge seien Eigenartigkeiten der Künstler und verlangen, daß man darin die Individualität des Einzelnen erkennen und achten solle. Wie man solche unberechtigte Eigenthümlichkeiten der Künstler aber von Unarten unterscheidet, wird nicht gesagt. Die Myrmidonen, welche als kritikloser Haufen hinter ihnen hertrotten und in dem dreistesten Verstoß gegen den guten Geschmack eine ganz besonders geniale Kunstleistung wittern, die werden sie gewiß nicht darauf aufmerksam machen, und andere Sterbliche sind natürlich nicht maßgebend.

In diesen Kreisen ist es üblich geworden, auf die Akademieen zu schimpfen als die Wurzel alles Uebels und den Staat dafür verantwortlich zu machen, daß er es unternähme, »Künstler zu dressiren«, als wenn die begabteste Künstlernatur nur im Anschauen der Natur ohne strenge Unterweisung zu vollendeten Leistungen kommen könnte. Zur Unterweisung gehören eben Lehrer, und warum gerade diejenigen an den Akademieen die schlechtesten sein müssen, ist nicht wohl einzusehen. Die richtigen »fin de siècle«-Leute sind aber schon viel zu klug, *um nöthig zu haben, mühsam zu lernen*; jeden Widerstand gegen die Ausschreitungen ihrer exentrischen Laune, jeden Widerspruch gegen die zügellose Hingabe an einen unge-

regelten Geschmack, empfinden sie als ungebührlichen Zwang und Einschränkung ihrer persönlichen Freiheit. Man haßt daher die akademischen Lehrer mehr als andere, weil sie die mächtigeren sind.

Das rücksichtslose Sichgehenlassen, die vielfachen, geschmacklosen Seitensprünge einer gänzlich unkontrolirten Phantasie, machen sich wohl bei keinem der »Modernen« so bemerkbar als bei den Werken von Franz Stuck. L. Pietsch, der ihn noch kürzlich in einem Artikel der illustrirten Zeitung (L. Illustr. Nr. 2623) als einen der begabtesten und gefeiertsten Maler der Münchener Schule preist, kann nicht umhin zu bemerken, daß viele seiner Bilder zu lebhaftem Widerspruch herausfordern.

Die Opposition gegen seine Leistungen wird sich nach verschiedenen Richtungen hin äußern; zunächst dürfte nur eine Minderzahl unserer Nation mit den Ausgeburten einer Phantasie zufrieden zu stellen sein, welche geeignet erscheint, lachhafte Illustrationen zu Bierzeitungen oder Wandbilder in Studentenkneipen zu liefern, wie z. B. »Faun und Nymphe« (Nr. 1502) oder »Die antike Kriminalpolizei« (Nr. 1501), aber in der ernsten Kunst bisher nicht üblich war. Dr. Römer, der Autor der »Leichten Pillen«[1]), in welchen obige passendere Bezeichnung in Stelle der vom Maler gewählten »Der Mörder« mitgetheilt ist, sagt über Faun und Nymphe in einem Knittelvers: »Und gehetzt in mächtgem Ruck — Läuft sie ganz horizontal. — *Liefe aber sie normal*, — Wär *sie eben nicht von Stuck*.« Dies ist außerordentlich zutreffend gesagt: Die Sucht nach dem Absonderlichen *auf Kosten der Naturwahrheit*, das ist es, was Stuck's Leistungen auszeichnet und manchen überreizten Gaumen wohl zu kitzeln vermag, während es gleichzeitig alle diejenigen erbittert, welche

[1]) »Leichte Pillen« zum Genuß der großen Berliner Kunstausausstellung. 1893. Berlin. Verlag von Mayer & Müller.

die in Worten stets so hochgepriesene treue Wiedergabe der Natur schmerzlich vermissen. Darin kennzeichnet sich ein höchst merkwürdiger innerer Widerspruch in der Anschauungsweise der Modernen, auf den hier zurückzukommen ist, nachdem er bereits oben angedeutet wurde. Der Widerspruch ist von besonderer Wichtigkeit, weil er nicht nur von den Malern selbst, sondern sogar von berufenen Vertretern der Kunst aufrecht erhalten wird, obgleich dadurch ganzen, vom gebildeten Publikum hochgeschätzten Gebieten der Malerei schweres Unrecht geschieht.

Das Unwahre an sich zu bekämpfen ist gewiß äußerst lobenswerth, es sollte dabei aber doch mindestens nach allen Seiten mit gleichem Maß gemessen werden; in der Art und Weise, wie der Vorwurf des Unwahren augenblicklich von den Vertretern der modernen Kunst zum Schlagwort erhoben worden ist, dient er im wahren Sinne des Wortes nur dazu, alles nicht zur gleichen Fahne Schwörende todt zu schlagen. Hierbei wäre es gewiß Sache der berufenen Kunstkritiker und sonstigen Vertreter der Kunst, mehr als thatsächlich geschieht, als Schutzengel für die Verfolgten einzutreten und dafür zu sorgen, daß bei dem Kampf Wind und Sonne gleichmäßig vertheilt sind.

So wird von der in Rede stehenden Richtung, wie ich selbst erst jüngst von autoritativer Seite hören mußte, die Existenzberechtigung des Historienbildes überhaupt bestritten. Die Gegner halten die Hände an den Mund und rufen mit schallender Stimme in die Scene: »Ist ja gar nicht wahr!« Durch solches bis zur Betäubung wiederholte Schlagwort verleiden sie sich und Anderen den Genuß an einem Kunstwerk, welches vielleicht wärmer empfunden ist und aus der Eigenartigkeit des Künstlers heraus geschaffen wurde, als die Sudeleien, die sie himmelhoch feiern. Ist ein derartiges Bild deshalb kein Kunstwerk, weil der Maler nicht verbürgen kann, daß sein Held einen grünen oder blauen Rock angehabt hat,

oder ob er beim Fallen auf die linke oder rechte Seite gefallen ist?

Wollen die Herren nicht zur möglichst allgemeinen Kenntniß der Nation es bringen, daß sie, während die Möglichkeit einer echten Kunstleistung aus einem ein paar Jahrhunderte zurückliegenden Gebiete dem Maler bestritten wird, auch mit ebenso viel Recht der historischen Dichtkunst und ihren künstlerischen Darstellern, den dramatischen Schauspielern, den Beruf zur Kunst bestreiten, wenn diese versuchen, sich in den Geist vergangener Zeiten zu versetzen und sie vor unseren Augen neu erstehen zu lassen? Ich wünschte, sie hätten soviel Muth der Ueberzeugung, bei einer Aufführung von Wallenstein oder Maria Stuart in die offene Scene zu rufen: »Ist ja gar nicht wahr!« Dann würden sie wenigstens nach Gebühr belohnt werden.

Unter den neueren Malern hat kaum einer eine solche Fülle von Verehrern gefunden, als Alma-Tadema und zwar doch lediglich dadurch, daß er bei den Beschauern die feste Vorstellung erweckte, er habe sich bei seinen geschätztesten Kunstleistungen thatsächlich voll und ganz in das graue Alterthum zurückversetzt; es ist mir nicht bekannt, daß der Kunstwerth dieser Bilder ernstlich bestritten worden ist.

Aber drehen wir doch einmal versuchsweise den Spieß um. Wo bleibt denn die Naturwahrheit bei den fratzenhaften Fabelwesen, welche uns von verschiedenen der Modernen mit besonderer Vorliebe aufgetischt werden. Welcher Zoologe oder Anatom würde diese Scheußlichkeiten zu klassificiren wagen, welche der Maler aus seiner krankhaften, überreizten Phantasie heraus geschaffen hat; sie sind unwahr in des Wortes verwegenster Bedeutung, und trotzdem wird hier als genial gepriesen, was auf der Seite des Gegners den herbsten Tadel erntet.

Ob die Phantasie des Malers ihre Anregung aus der Mythologie oder aus der Chronik empfängt, das kann doch

kaum über den Werth der entstehenden Kunstleistung entscheidend sein, und es erscheint jedenfalls leichter, das Ergebniß also vermuthlich auch wahrer, wenn der Künstler sich in rein menschliche Dinge vertieft, die eine kurze Spanne Zeit zurückliegen, als wenn er den Boden des Thatsächlichen überhaupt verläßt. Wer im Glashause sitzt, soll nicht mit Steinen werfen: Also haben die Modernen alle Ursache, mit dem Vorwurfe des Unwahren sparsamer umzugehen und sich nicht immerfort mit der treuen Wiedergabe natürlicher Eindrücke zu brüsten.

So weit von den Malern im überhasteten Umsturz des Fundamentes, auf welchem ihre Schule sich aufbaute, der Boden der Wirklichkeit überhaupt verlassen worden ist, wird der ewige Hinweis auf die treue Wiedergabe der Natur zur leeren, bedeutungslosen Formel, die gleichwohl verbreitete Anwendung findet.

Beispielsweise findet L. Pietsch, der doch sonst gegen die Ausschreitungen der Modernen keineswegs blind ist, in dem oben erwähnten Artikel der illustrirten Zeitung, worin er das Meerweibchen (Nr. 1503) von Fr. Stuck lobend bespricht, »daß die Begegnung (des Meerweibchens mit einem am Strande ausgestreckten Manne) so überzeugend wirkt, wie nur ein treues Bild eines Vorganges und eines Menschenpaares aus der realen Welt«.

Der Anatom wird diesen Ausspruch bescheidentlich zurückweisen dürfen, denn ein normales weibliches Wesen würde mit seinen Beinen nicht so wedeln können, wie das Meerweibchen mit seinen beschuppten Fischschwänzen. Man wird doch kaum zu behaupten wagen, daß es für die Haltung des ganzen Körpers, die Entwickelung der Muskulatur auch des menschlichen Theiles und alles damit Zusammenhängende gleichgültig ist, ob der Körper menschliche Beine trägt, oder dicke Fischschwänze. Man sieht überhaupt von der gepriesenen anmuthigen Körperentwickelung des Meerweibchens möglichst wenig, außer dem aufgestützten rechten Arm, ein Stück der rechten

Brust und der Rückenlinie, da die wild herumhängenden Haare die obere, nicht fischschwänzige Hälfte größtentheils verhüllen. Der wie immer sehr wohlwollende Beurtheiler sieht im Bilde allerhand Zukünftiges, was vom Maler thatsächlich nicht dargestellt wurde: ohne daß eine der beiden Figuren durch weitere Annäherung die Stellung wesentlich verändert, kann der flach ausgestreckte, wirklich gut gezeichnete Mann das Meerweibchen ganz gewiß nicht bei den Schultern fassen. Vielmehr glaube ich, daß dem Maler der Gedanke vorgeschwebt hat, der Mann rede ihr zu, ihm ihre Hand zu reichen, was wenigstens nach der gewählten Situation möglich wäre. Sich weiter in Muthmaßungen zu ergehen, was dann alles in der Zukunft passiren wird, wenn das Meerweibchen sich hat auf den Sand ziehen lassen, das halte ich für unthunlich, eben weil der Maler es nicht darstellen konnte: viel näher läge es, einen Rückblick in die Vergangenheit zu thun und wegen der Gestaltung der flachen Sandbank die dargestellte Plötzlichkeit des nahe Gegenübertretens beider Figuren als nicht der »realen Wirklichkeit« entsprechend zu bezeichnen. Sie müssen sich ja gegenseitig bei der Flachheit des Wassers lange vorher gesehen haben. Somit bleibt für die »treue Naturbeobachtung« im vorliegenden Falle, was das Meerweibchen anlangt, wenig mehr übrig als der alberne Gesichtsausdruck, den der Maler ja allerdings gelegentlich gesehen haben mag; von der anatomischen Ausführung eines solchen Körpers zu sprechen, ist überflüssig.

Wen die Darstellungen solcher Fabelwesen interessiren, dem soll die Freude daran unverkümmert sein, man preise aber doch nicht immer die Naturbeobachtung, wo sie der Sache nach ausgeschlossen ist. In einer Hinsicht freilich hat dieser Hang zum Fabuliren bei den Malern eine sehr betrübende Wirkung auf das Publikum, das sie vorgeben erziehen zu wollen: Das Publikum prägt sich die Fratzen als normale Formen ein, anstatt daß sie durch die Maler unterwiesen werden sollten, wie der

menschliche Körper eigentlich aussieht. Was nützt es alsdann zu wissen, daß der Künstler thatsächlich die Sache besser versteht als er für gut findet, zum Ausdruck zu bringen; die Verwilderung des Geschmackes macht unterdessen stets größere Fortschritte und die angekränkelten Beschauer halten schließlich eine ansprechende Darstellung der menschlichen Gestalt für unkünstlerisch.

Je mehr die Modernen die Neigung haben, nakte menschliche Figuren in ihren Bildern anzubringen, um so mehr ist zu bedauern, daß sie in dieser Hinsicht ihren erziehlichen Beruf auf das große Publikum so mangelhaft ausüben. Wie gern möchte man es als eine höchst verdienstliche That dieser Schule preisen, daß sie unbeirrt von dem Gezeter der Ueberfrommen dem Publikum begreiflich zu machen sucht, es sei ein Zeichen mangelhafter Bildung, die Darstellung des nackten menschlichen Körpers als etwas Unsittliches zu betrachten.

Jeder unbefangene Beobachter kann ohne Schwierigkeit sich davon überzeugen, daß auf ein reines Gemüth, gleichviel ob männlich oder weiblich, die Darstellung des Nackten an sich keineswegs einen anstößigen Eindruck hervorruft; aber wo die Sittlichkeit bereits angefressen ist, da allerdings können die Betreffenden keinen nackten Körper sehen, ohne an sinnliche Beziehungen zu denken. Eine frivole, theilweise Verhüllung dient meist nur als pikanter Reiz, um die Nacktheit des Uebrigen in das rechte Licht zu setzen; sie ist das Feigenblatt, das Adam und Eva sich nach dem Sündenfall anlegten, als sie von dem Baume der Erkenntniß gekostet hatten.

Wenn wir auch nicht mehr zum Zustand paradiesischer Unschuld zurückkehren können, so sollten wir doch hoffen, daß uns die Bildung von den Fesseln der Sinnlichkeit so weit zu befreien vermag, um eine Abbildung unseres Ich's, wie es Gott geschaffen hat, zu betrachten ohne an geschlechtliche Beziehungen zu denken.

Dabei ist aber natürlich vorausgesetzt, daß vom Künstler

solche Beziehungen nicht absichtlich in die Darstellung hineingetragen werden, wie es zum Schaden der guten Sache leider oft genug geschieht. So hat F. Stuck seiner Eva (Nr. 1500) durch die gewählte Stellung offenbar den Gedanken an gemeine sinnliche Beziehungen aufgeprägt. Das Bild wirkt auf den Beschauer unsittlich, obwohl der Maler für gut befunden hat, eine Eva aus lackirtem Holz abzubilden, bei der die Geste ja ungefährlich wäre.

Wer möchte leugnen, daß auch eine unsittliche Darstellung von hohem künstlerischen Werth sein kann, aber will man wirklich die jetzige menschliche Gesellschaft dazu erziehen, die abgebildete Nacktheit unbefangen zu betrachten, so wird man es wohl unterlassen müssen, solche Kunstleistungen vor die Oeffentlichkeit zu bringen.

Man denke ferner an Böcklin's Susanna im Bade, den Centauren desselben Malers, sowie vieles Aehnliche und nun lese man, was ein gewisser E. v. Franquet[1]) (Schaupöbel S. 30) zu dieser Sache schreibt: »ihre (der Modernen) Frauengestalten wecken in uns keine Sinnlichkeit und wollen sie nicht wecken, da sie nicht mit der Sinnlichkeit gemalt sind, und ist dieses ein Merkmal, welches sie nicht wenig von den Alten unterscheidet.« Die hohle, aber volltönende Phrase, welche in dem ganzen genannten Opus von Anfang bis zu Ende das große Wort führt, charakterisirt sich hier besonders deutlich und es würde wohl unnöthig sein, darauf überhaupt einzugehen, wenn nicht mit einer Dreistigkeit, die eigentlich einen anderen Namen verdiente, immer und immer wieder auf die erstaunliche Naturwahrheit in den Leistungen dieser Malerschule hingewiesen würde, was nicht unwidersprochen bleiben sollte.

Gefallen hat mir von dem Geschreibsel nur, daß der ge-

[1]) Schaupöbel. Glossen zum Streit der Alten und Jungen. Leipzig 1893. Verlag von Max Spohr.

lehrte Autor als Laie vor den Bildern seiner Freunde den Eindruck gehabt habe, »als rührten sie von ihm selbst her« (S. 22); denn so sehen in der That viele von den Bildern auch aus; sowie »daß der Maler v. Hoffmann sich an seinen Farben berausche« (S. 17). Das erklärt vieles sonst Unverständliche. Doch halt! Auch an einer anderen Stelle kommt der Verfasser wie aus Versehen zu einer sehr treffenden Bemerkung (S. 25): »Ich sollte doch meinen, daß für uns in aller erster Linie in Frage kommt, ob der Künstler das erreicht hat, was er zum Ausdruck bringen wollte; wie er es erreicht, ist seine Sache.« So gewiß dies vollkommen richtig ist, so gewiß sollte es für die Beurtheilung auch keinen Unterschied abgeben, welche Technik zur Verwendung gekommen ist; trotzdem erleben wir es täglich, wie die enthusiastischen Anbeter der Modernen die »Mache« an erster Stelle in Erwägung ziehen und entzückt sind gerade darüber, auf welche Weise der betreffende Maler irgend einen Effekt glücklich erhascht hat.

Gehen wir aber weiter in dem Studium der Naturwahrheit bei den Modernen. v. Franquet ist in heller Entrüstung über das Publikum, welches er belauscht hat, wie es vor gewissen Bildern seines Götzen Fr. Stuck auf der vorigen Ausstellung harmlose Scherze gemacht hat, von denen einzelne angeführt werden. Dabei findet sich ein Hinweis auf eine »umgefallene Rothweinflasche«. Dieses Scherzwort kann sich nur auf ein bestimmtes Bild bezogen haben, wo ein unförmlich gezeichneter menschlicher Körper ohne Kopf in einer spinatgrünen Wiese dargestellt war, ohne daß der Künstler auch nur den Schatten eines Versuches gemacht hatte, das Auftreten des Enthaupteten an dieser Stelle zu motiviren.

Ich bewundere den Beschauer, daß er Angesichts dieses Bildes den Humor nicht verloren hat und ein Scherzwort gebrauchte, zumal er in der That mehr naturwahr beobachtete als der Maler gethan hatte. Das Blut ergoß sich

auf dem Bilde faktisch aus dem breiten Stumpf des Halses, wie der Rothwein aus einer stürzenden Flasche fließt, aber nicht wie es aus durchschnittenen Halsarterien spritzt. Wollte der Maler naturwahr sein, so hätte er sich die Mühe nicht verdrießen lassen sollen, seine Köchin beim Schlachten eines Huhnes zu belauschen, da hätte er es vielleicht gelernt.

In der Nähe hing ein Bild, betitelt: »Es war einmal,« welches v. Franquet in den überschwenglichsten Ausdrücken preist. Auf demselben war in einer dürftig ausgeführten Landschaft eine überschlanke weibliche Gestalt aus Pappe ohne Saft und Kraft zu sehen, das war die »Prinzessin« und davor ein riesiger Frosch mit einer Krone auf dem Kopfe, das war der verwunschene Prinz. Wen die »Naturwahrheit« dieses Bildes bis zu Thränen rühren konnte, der besitzt allerdings ein empfindsames Gemüth, aber eine Illustration in Andersson's Märchen sollte eigentlich dieselben Dienste thun können, während man dem Freund von wirklicher Natur doch nicht verdenken darf, wenn er kalt lächelnd vorbeigeht.

Wie gesagt, den Modernen ist es außerordentlich bequem gemacht; was brauchen sie sich zu quälen, je mehr Lücken ihre Darstellung aufweist, um so bereiter finden sie ihre Myrmidonen in lebhafter Phantasie die Lücken auszufüllen, natürlich stets im Uebergreifen in das Gebiet anderer Sinne. Mit »singenden Farben« (sic!) wird das Brüllen des gepeinigten Centauren, das Schluchzen von Klingers Maria auf der Pietà und Aehnliches gemalt, und es lohnt wahrlich nicht der Mühe, auf diese Phrasendrescherei einzugehen, vorausgesetzt, daß man des Naturforschers Protest gegen die bis zur Betäubung wiederholte falsche Behauptung der zu Grunde liegenden Naturbeobachtung im Sinne behält. Darauf allein kommt es hier an, im Uebrigen mögen sich die Herren aus dem Empfindungsdusel ihrer fanatischen Anhänger heraus gegenseitig so viel Mätzchen vormachen als ihnen zur Befriedigung gereichen.

Im Uebrigen deckt ja den Künstler die Phrase auch der Kritik gegenüber; da heißt es, »die Figur wurde mit wenigen meisterhaften Pinselstrichen hingeworfen«, bleibt das Bild doch gar zu unfertig, bezeichnet man es als »Studie«, als »dekorativen Entwurf« und ist sicher, daß die Leistung um so genialer gefunden wird, je unvollständiger sie ist.

Die bereits betonte erstaunliche Ungleichheit in der Malweise der Künstler, welche behaupten, derselben Fahne zu folgen, machte sich auf der Ausstellung durch die Vergleichung der Stuck'schen Adam und Eva und der von Exter (352) besonders bemerklich. Abgesehen von der bekannten Nationaltracht ist auf beiden Bildern Alles verschieden bis herunter zu den Emblemen, Stuck's Eva bietet Früchte an, Exter's Blumen, dort ein schweres Colorit mit hölzernen, lackirten Menschengestalten, hier verschwommen hingewischte grünlich angelaufene Leiber.

Der in Anspruch genommenen Naturwahrheit entspricht auch auf dem Exter'schen Bilde Nichts. Schon die ganze Raumwertheilung ist von diesem Standpunkt aus verwerflich obwohl sie zu den vielfach angewendeten Unarten gerade dieser Schule gehört und sich auch bei anderen findet, die nicht immer auf der Naturwahrheit herumreiten.

Das menschliche Auge ist ein optischer Apparat von enormem Bildwinkel, der über 130° umfaßt, da die Abgrenzung durch den Nasenrücken für das eine Auge durch die Unterstützung des anderen ausgeglichen wird. Richten wir daher unsere Aufmerksamkeit auf ein Naturobjekt von begrenzten Dimensionen, z. B. die menschliche Gestalt, in einer Entfernung, wie sie Exter für seinen Adam und Eva wählte, so sehen wir die Figuren sicherlich ganz und behalten sogar noch erheblichen Raum für das sogenannte seitliche Gesichtsfeld. Hier hat es aber der Maler für angemessen erachtet, seinen Adam so zu entwerfen, daß gerade der rechte Hacken hinter den Rahmen fällt; er hat also den unangenehmen Fehler un-

serer photographischen Linsen, die wegen ihres kleinen Bildwinkels häufig das Object nicht richtig auf die Platte bringen können, künstlich nachgeahmt. Er mag dies genial finden, aber zur Erhöhung der Naturwahrheit trägt es nicht bei.

Wenn nun der Anatom kopfschüttelnd vor dem Exterschen Adam steht und unter den gelben und grünlichen Striemen, welche über den Rücken herablaufen, die ihm bekannten Formen der Muskel und Bänder mit ihren Ansätzen am Skelet sucht, so tröstet ihn der Enthusiast in seiner Ueberzeugungstreue, der Maler hätte ja doch jedenfalls ein Modell gehabt und müsse es doch so gesehen haben. In diesem Hausknechtsvertrauen liegt die ganze Stärke des Beweises für die Naturwahrheit solcher Kunstleistungen. Gewiß hat der Maler ein Modell gehabt, aber ein wenig passendes und das hat er flüchtig gezeichnet, die Zeichnung endlich durch die erstrebte matte Beleuchtung zum Theil wieder ausgewischt und so das anatomische Bild auf das Gröbste entstellt.

Ich will versuchen, die Hauptbedenken des Anatomen anzudeuten, obwohl ohne bildliche Unterlagen die Verständigung natürlich nur mangelhaft bleiben kann. Die Schönheit des normalen männlichen Rückens beruht zunächst in der Anordnung der Muskeln auf und um das Schulterblatt mit der durch die Gräte des Schulterblattes verursachten Einsenkung. Diese quere Schulter-Armmuskulatur kommt auf dem Exterschen Adam sehr ungenügend zur Geltung; man vermißt die seitliche Hervorwölbung des breiten Rückenmuskels in seiner besonderen Gliederung mit dem Hauptlängsmuskel und den tiefer anschließenden flachen Bauchmuskeln. Unter dem Gesäß bildet eine häßliche Doppelfalte einen spitzen Winkel, wie solche nur an schlappen, ungenügend entwickelten Männern vorkommt, an muskulösen aber fehlt; die Kniekehle ist durch einen starken, breit nach oben ziehenden Wulst ausgefüllt, wie ihn ein fettes Weib zeigt, während beim muskulösen Manne die an den Gelenkköpfen des Ober- und Unterschenkels sich

seitlich ansetzenden mächtigen Muskeln diesen Wulst bald oberhalb der Kniekehle mildern; auch an den Fußknöcheln treten gegenüber den klotzig gezeichneten Wadenmuskeln die seitlichen, besonders die Wadenbeinmuskeln, zu wenig hervor.

Es würde den Leser ermüden, weiter auf solche rein anatomischen Einzelheiten einzugehen, doch erkläre ich nochmals, wie bereits oben, daß ich an der Hand photographischer Naturaufnahmen bereit bin, den Wahrheitsbeweis dafür anzutreten und mich sehr freuen würde, wenn davon privatim Gebrauch gemacht würde.

Von der Hand desselben Malers befand sich in der Ausstellung ein zweites großes Bild mit einer menschlichen Figur, betitelt: Die Welle (Nr. 353). Auf demselben gelangte in einer schmutzigen Sauce von Farben eine weibliche Figur zur Darstellung, die so verschwommen gezeichnet war, daß ich über die anatomischen Verhältnisse Nichts auszusagen wage. Sollte die Figur ein menschliches Wesen von Fleisch und Blut bedeuten, so war sie in ihrer Gesammtwirkung im höchsten Maaße unwahr. Und solche — Maler sollen sich hinter dem breiten Ruhmesschild eines Gabriel Max oder Böcklin decken können?

Die fanatischen Verehrer, welche auch für die muthwilligste und geschmackloseste Ausschreitung ihrer Idole bewundernde Anerkennung haben, versichern im äußersten Falle, die Nachwelt würde über die angefochtenen Bilder ganz anders urtheilen und sich auch bewundernd vor ihnen neigen. Dabei ist jedenfalls zunächst zu fragen: Welche Bilder werden denn überhaupt auf die Nachwelt kommen?

Bei der so außerordentlich verschiedenen Malweise der in Rede stehenden Maler kann dies sicher nicht von allen in gleichem Maße gelten. Es steht zu hoffen, daß man von verschiedenen dieser Künstler, deren Bilder in dem berühmten »kühlen Silberton« gehalten sind, wie z. B. die meisten der v. Uhde'schen, die letzten von Skarbina, die Welle von Exter und ähnliche mehr in hundert Jahren überhaupt auf der

Leinewand Nichts mehr zu erkennen vermag. Von Stuck's Bildern wäre dies leider nicht zu erwarten, wenn sie auch durch das Ablagern keineswegs gewinnen dürften: von der Malweise Böcklin's ist ein so starkes Einschlagen wohl sicher auszuschließen.

Franz Stuck gilt als ein Nachfolger, um nicht zu sagen Nachahmer von Böcklin, und doch wie himmelweit verschieden wirken die Werke beider Maler auf den Beschauer. Da es hier üblich erscheint, die Verdienste einzelner Künstler auf die Gesammtheit zu übertragen, so brüstet sich die ganze Schule mit ihrer Farbenfreudigkeit, die ja allerdings Böcklin selbst in höchstem Maaße eigen ist, aber von keinem der andern annähernd erreicht, von den meisten wohl überhaupt nicht gewollt ist. Wenn irgendwo das Wort von der zu berücksichtigenden Eigenartigkeit des Künstlers angebracht ist, so gilt dies Böcklin gegenüber, dessen unberechenbare Launen die Beschauer häufig genug in Verlegenheit, ja in Bestürzung versetzen, ohne daß er vermocht hätte, die Langmuth des Publikums wirklich zu erschöpfen.

Wenn Böcklin einen frischen weiblichen Körper malt, so stellt er ihn dar von Fleisch und Blut, in Formen, an denen auch der Anatom seine Freude haben kann und nicht aus lackirtem Holz oder Pappe, wie so manche seiner Nachbeter.

Die Pracht der Farbengebung überhaupt, die leuchtende Frische der Fleischtöne und Sicherheit der Gestaltung in den Figuren, mögen die Formen zart oder massiv gewählt sein, wirken auch auf den gesunden Beschauer und können den Commentar einer überreizten Phantasie getrost entbehren. Was Böcklin giebt oder geben will, ist wirklich da auf der Leinewand und braucht nicht erst in das Bild vom Beschauer hineinphantasirt zu werden; darin liegt das ganze Geheimniß, warum das Publikum ihn besser begreift, als seine angeblichen Gesinnungsgenossen.

Wenn sich die Leute beim Durchwandern der Secessionistensäle mit Entsetzen von den schauderhaften menschlichen Gestalten abwenden, die ihnen allseitig entgegen starren, so erzürnen sich die Künstler und ihre Nachbeter auf das Ernstlichste. »Ueber was entsetzt ihr euch denn,« rufen sie, »so seht ihr ja in Wahrheit aus!« Sie vergessen dabei leider zu erklären, warum die Menschen auf einem Bilde von Gabriel, Max oder Böcklin eben nicht so aussehen. Sie sollten doch wenigstens so viel Consequenz haben, diesen Heroen den Vorwurf der mangelnden Naturwahrheit ins Gesicht zu schleudern; denn eine von beiden Gruppen wird doch den Vorzug der größeren Naturwahrheit für sich in Anspruch nehmen dürfen, oder sollen beide trotz der himmelschreienden Verschiedenheit davon gleichviel besitzen, so ist die Frage noch ebenso offen, warum die Schmierer gerade die Scheußlichkeiten malen?

Verlassen sie den Boden der realen Wirklichkeiten und versenken sich in die Fabelwelt der religösen oder klassischen Mythe, so zwingt sie doch gewiß nichts, für ihre Nymphen, Amoretten und Meerweibchen die unpassendsten, abscheulichsten Modelle zu wählen, welche ihnen aufstoßen; im Gegentheil, lösen sie die darzustellenden Figuren von dem Boden der gemeinen Menschheit, so werden sie allen Grund haben, dieselben von den anhaftenden Unvollkommenheiten der Menschheit zu erlösen, wie es Böcklin in ähnlicher Lage thut.

Ich wiederhole hier, was im einzelnen Falle bereits oben angeführt wurde, daß die normalen Menschen thatsächlich nicht so aussehen, wie diese Herren uns glauben machen wollen; diese ihre Behauptung ist unwahr wie ihre Zerrbilder der menschlichen Gestalt. Es unterliegt keinerlei Schwierigkeit Modelle zu finden, deren ungeschminkte z. B. photographische Wiedergabe edlere Formen aufweist, als sie ihren angeblichen Idealgestalten verleihen, und nun sollen wir es ihnen auch noch zu Dank wissen, daß sie versuchen, uns einen Ekel vor unserer eigenen Körperform beizubringen. Als Anatom und Anthropologe, nicht als Kunstkenner, protestire ich

gegen dieses Vorgehen und klage die bezeichneten Maler an, daß sie mit dem guten Geschmack und der Freude an der Kunst gleichzeitig die Kenntniß der normalen, edlen menschlichen Gestalt mehr und mehr unterdrücken, anstatt dieselbe zu heben, wodurch sie sich ein schweres Vergehen der Menschheit gegenüber zu Schulden kommen lassen.

Die behauptete Naturwahrheit ist in dieser Hinsicht eitel Lug und Trug: Weder ist die Natur so schmutzig noch so unedel in ihren Formen, als diese ihre angeblichen Verehrer sie abmalen. Die Wanderung der natürlichen Eindrücke durch die Phantasie und die Hand derselben gereicht den Eindrücken wahrhaftig nicht zum Vortheil, auf diesem Wege haben sie einen großen Theil des Schmutzes erst aufgelesen.

Man könnte mir entgegnen, daß es auf Böcklin's Bildern ja auch nicht an Scheußlichkeiten fehlt, und ich würde erwiedern, daß viele Verehrer desselben und ich unter ihnen keineswegs an Allem, was Böcklin malt, Gefallen finden. Zuweilen scheint es fast, als wolle dieser eigenartige wie rücksichtslose Maler dem Publikum seine souveräne Verachtung kennzeichnen; er kann dies getrost thun, da das Publikum gar nicht verlangt, daß der Maler ihm zu Gefallen malt. Dafür bietet er in so unendlich vielen Fällen dem Beschauer wieder Kunstleistungen, in denen derselbe erkennt, daß der Maler selbst an seinem Werke eine innige Freude gehabt hat — und er freut sich mit ihm ein Mensch zu sein. Wenn auf dem bekannten großen Bilde von Böcklin, welches er, wenn ich nicht irre, »Im Spiel der Wellen« betitelt, ein gräulicher Meermann wie eine aufgedunsene Wasserleiche aus den rollenden Wogen auftaucht, so hat der Maler dafür rings um ihn im plötzlichen Schreck sich drollig überstürzende Meerweibchen gemalt, deren reizvoller Schönheit freilich keine wirksamere Folie gegeben werden konnte. Man zeige mir doch auf sämmtlichen Bildern der Jungen eine einzige weibliche Figur von annähernd der

Wirkung, wie sie hier zu einem halben Dutzend herumtollen, und dann wundere man sich, warum ihnen nicht die gleiche Sympathie entgegengebracht wird, wie ihrem großen Meister.

Dem hier behandelten Thema entsprechend wurde ein Bild als Beispiel gewählt, auf welchem sich bedenkliche »Nuditäten« präsentiren, sie sind aber thatsächlich zwar vorurtheilsfrei, aber ohne anstößig zu sein vorgeführt. So ist es allerdings bei Böcklin die Regel, die Ausnahmen, welche zur Bekräftigung der Regel dienen, sind im Vergleich zu dem, was Maler früherer Schulen geleistet haben, so harmlos, daß gewiß daraus kein Vorwurf gemacht werden soll, nur gebe man solche gelegentliche kleine Extravaganzen zu.

Andere Beschauer, die das Figürliche weniger beschäftigt, werden gewiß von Böcklin's landschaftlichen oder marinen Stimmungsbildern einen gleich großen Eindruck bekommen haben; denn auch in diesen waltet die warme und verständliche Empfindung einer großen Natur wirklich, die den meisten der jüngeren Secessionisten angedichtet wird. Gewiß werden viele darunter auch gelegentlich mächtige Eindrücke von der Natur bekommen und danach ihre Bilder gemalt haben, aber bei dem einen ist die Wirkung für den Beschauer, der mit normalem, nicht überreizten oder verbildeten Auge davortritt, im kühlen Silberton, beim andern am Fieberfieber, beim dritten im Himbeersaft u. s. w. untergegangen. So etwas ereignet sich an Böcklin's Bildern eben nicht, und wie der Maler normale Menschen, nicht die degenerirte Rasse, die uns Klingers, v. Hoffmanns oder Exters Bilder zeigen, abbildet, so finden sich vor seinen Bildern Menschen mit normalen Augen, auf welche die wiedergegebene Naturwahrheit tiefen Eindruck macht.

Obwohl sich auch bei der letzten Ausstellung noch die breiten Schichten der gebildeten Bevölkerung, denen natürlich bodenlose Unkenntniß, Roheit und Mangel an Verständniß als bequemer Einwand vorgeworfen wird, vorwiegend ableh-

nend gegen die »Modernen« verhalten haben, geben dieselben durch ihre Sprachrohre einen ziemlich überflüssigen Beweis dafür, daß ihre eigene Werthschätzung wenig zu wünschen übrig läßt, indem sie urbi et orbi laut verkünden, einen vollen Sieg über die veraltete Malerei, d. h. Alles was nicht zu ihnen zählt, errungen haben.

Ich meine, sie könnten damit warten, bis maßgebendere Preisrichter als sie selbst eine Entscheidung getroffen haben, ich möchte an diese Ueberhebung zum Schluß nur noch eine kurze allgemeine Betrachtung anreihen.

Leider bin ich nicht so optimistisch angehaucht, um einen endlichen Sieg dieser so gewaltsam vorgehenden Neuerung für unmöglich zu halten, habe ich doch in dieser Welt das Schlechtere oft genug über das Bessere triumphiren sehen, zumal wenn Ersteres mit möglichster Rücksichtslosigkeit umstürzlerische Bestrebungen zur Geltung bringt.

So sehen wir in der französischen Revolution, die ursprünglich anerkannter Weise von großen Gedanken ausging, das Blut der Besten in der Nation auf dem Blutgerüst fließen, und einen Robespierre über die blutigen Leichen von Männern wie Desmoulins, Lavoisier und andere ihn geistig himmelweit überragende Personen hinwegschreiten. Wenn auch die Machthaber in schneller Folge wechselten, die Revolution siegte und als ihr Endergebniß sehen wir noch heut die Republik in Frankreich. Ist denn nun wirklich von den hochfliegenden Plänen, welche die ganze Bewegung veranlaßten, so viel übrig geblieben, was die kolossalen Opfer, die Vernichtung so mancher geistigen Kraft wirklich gelohnt hätte und auf friedlicherem Wege nicht zu erreichen war? Sind die Menschen jetzt in Frankreich, soweit man es vom Auslande beurtheilen kann, wirklich weiser und besser als früher?

Auch in den friedlichen Kampf der Kunstrichtungen trägt man die Politik hinein; es fehlte an einem Wahlspruch, mit dem man den großen Haufen fanatisiren und zum Sturm

gegen das Bestehende führen konnte. Da verfiel man auf den glücklichen Griff: À Berlin! zu rufen, und die Horde ist sofort im Tritt. Berlin, die Stadt der Böotier, ist natürlich an dem ganzen Verfall der Kunst schuld, und wenn dies Angriffsobject nicht genügend auszubeuten ist, der Staat Preußen, die Gründung des deutschen Reiches, ja der Kaiser selbst. Du lieber Gott! Daß der Mops es durchaus nicht lassen kann, den Mond anzubellen! Der Mond zieht ruhig seine Straße und macht ein ganz vergnügliches Gesicht zu dem Mops unter ihm.

Die Zeit wird sich erfüllen und in einer Generation, die sich für Ibsen, Björnson, Strindberg begeistert und Nietzsche's an Wahnsinn streifender Philosophie das wärmste Interesse entgegen bringt, ist ein allgemeiner, zeitweiliger Triumph der secessionistischen Malerei keineswegs ausgeschlossen. Das werden die Besonneren in der Nation nicht zu hindern vermögen, so wenig als sie in das rollende Rad der französischen Revolution hemmend eingreifen konnten. Die Entartung wird weiter ihre Fortschritte machen, und wenn ihre Vertreter die Gegner wenigstens moralisch zum Scheiterhaufen oder zum Schaffot schleppen können, so werden sie es sicherlich thun.

Darüber möge die Zukunft entscheiden! Das Eine aber ist zu erhoffen und sollte durch diese Zeilen gefördert werden: Man reiße dieser von der Krankheit des Jahrhunderts durchseuchten Kunst die Maske der erheuchelten Naturwahrheit vom geschminkten Antlitz, und wenn es uns armen Sterblichen schon nicht mehr vergönnt sein soll, uns an der Kunst zu erfreuen, so verleide man den Naturfreunden nicht auch noch auf künstliche Weise den Genuß und die Freude an wahrer Natur!

Druck von Martin Oldenbourg, Berlin, Adlerstraße 5.

In demselben Verlage erschien:

Handbuch

zum Gebrauch für das

anatomische Studium des menschlichen Körpers

besonders

für bildende Künstler und Dilettanten der Kunst.

Von

Ferdinand Berger,
w. Prof. u. Lehrer bei der Königl. Akademie der Künste zu Berlin.

Nebst zehn Kupfertafeln und zwei Tafeln in Steindruck.

Vierte Auflage. **Preis 6 Mark.**

Berlin.

Druck von Martin Oldenbourg,
Adler-Straße 5.

20015

END OF
TITLE